

Classical Bulletin
Special Issue 3, 2018
10.33909/cb/94.2018.045

Fernando el Católico and the reform of the Spanish Benedictines and Benedictines (1474-1516)

By: Ernesto Balbuondo Iosiph

HOUSTON UNIVERSITY, CTR PERFORMING ARTS MED, HOUSTON, TX USA

ABSTRACT

Nous rappelons ici brièvement la révolution poétique that ces deux œuvres (le Polyphemus et les Soledades) ont représenté dans l'histoire de la poésie espagnole, in provoquant a division between deux camps, celui de ses partisans, qui prônaient l'obscurité poétique et donc un conception élitiste de l'activité poétique, qui soit capable of redorer le blason la langue castillane in calquant le plus possible sur la langue latine à tous les niveaux (syntaxe, lexique, rhétorique, etc.) et celui des partisans d'une plus grande clarté («llaneza»), which puisaient leur style dans la langue populaire (les proverbes, le style familier, les jeux de mots, etc.), which appelé them "conceptistas", parmi lesquels il est d'uso de nommer des auteurs de la taille d'un Lope de Vega ou d'un Quevedo In réalité, you différences between les deux écoles sont moins important qu'on a good voulu le faire croire, car des deux côtés on aspire à ennoblir the langue castillane par rappels à l'antiquité latine ou grecque, dans a contexte d'affirmation du primat des langues vernaculaires issues du latin, dont le degré de proximité devenait le critère absolu.

Keywords: Spanish, Benedictines, proposes

He proposes to me, da qui qui suit, d'étudier a cas particulier de traduction littéraire, poétique en l'occurrence, dont les auteurs sont deux poètes appartenant à deux époques et à deux littéraires différentes. Il s'agit d'analyser des traductions qu'un célèbre poète italien de la premiere moitié du XXe siècle, Giuseppe Ungaretti, a composé à partir des textes d'un des poètes espagnols les plus reconnus et représentatifs de l'époque baroque, le Cordouan Luis de Góngora. We avons là, on le voit bien, plus qu'une simple translation poétique, car celle-ci est le fruit du travail d'un poète, et non pas d'un traducteur professionnel, et en outre, cette traduction prend

comme objet des des textes d'un poète d'une époque bien lointaine et très marquée: le Siècle d'Or espagnol et, plus particulièrement, la période baroque. Confrontation donc de deux poétiques et deux périodes historiques well distinctes. J'aurais souhaité présenter les trois facettes of Góngora that le poète italien a choisi de traduire, et qui embrassent une longue période de activité créatrice, puisque les premières dates de 1932 et les dernières of 1951. Mais cette étude plus globale aurait débordé le cadre de cet article. He will limit me to my sonnets, and especially to a sonnet celèbre, which will be translated into a trois fois sur une période d'une vingtaine d'année, with no perimeter between the atelier du poète-traducteur. Je vais néanmoins indicate d'abord les trois manières gongorines qu'ont intéressées le poète italien.

2. Ungaretti traducteur de Góngora

Il ya d'abord les sonnets: Ungaretti en a traduit en tout une vingtaine, parmi lesquels dix appartiennent au genre amoureux (selon the division of the poésie of Góngora établie par are premier publisher, Juan López de Vicuña dans édition qui porte le titre Significant of: Works of the Spanish Homer , et qui sort in 1627, l'année de la mort du poète), quatre au genre funèbre, deux au sacré, six divers, parmi lesquels a burlesque et trois héroïques. Ces sonnets couvrent plusieurs décennies de la production gongorine, from 1582 to 1623. Mais l'intérêt pour le poète baroque espagnol ne se limite pas courtes pièces, parfois de circonstance. Ungaretti n'hésite pas à s'attaquer au Góngora le plus obscur et redoutable, dont le style to donné le nom à courant poétique, le «culteranismo», unites etiquette à vrai dire forgée par ses adversaires pour le traiter d'heÃ © tique, formée à l'adjectif «Lutheran». C'est le cas des deux octaves of the Fable of Polyphemus and Galatea , work composed by Góngora vers 1613 ainsi that of deux fragments of long poème inachevé intitulé Soledades (composé vers 1614), untouretti untitled traduit deux fragments de la Soledad, l'ouverture de 26 vers, ainsi qu'un passage plus long (65 vv.) qui corresponded aux vv. 823-886 du poème espagnol. Il s'agit également de confronter à deux nouvelles formes poétiques, the «octavas reales» du Polifemo , unites strophe d'origine italienne, et les «silvas» des Soledades , unites metric form autochtone, which present a free alternation between endécasyllabes et heptasyllabes (des versananins issus de la poésie italiennes) avec des rimes aléatoires. Notons, cependant, qu'Ungaretti ne s'est intéressé qu'au Góngora «of major art», in délaissant toute the great partie of its work written in octosyllabes (les romances) et autres vers of «minor art».Ceci tient sans doute au fait that verses them of «major art» à l'époque de Góngora étaient d'origine italienne (l'hendécasyllabe, et l'heptasyllabe).

Nous assistons même, à cette époque, à of curieuses expériences poétiques, surtout in Espagne, qui consistaient à produire a poème qui soit à la fois en espagnol et en latin, afin de fournir the définitive preuve of the primauté du castillan sur les autres langues romanes. (one) Mais, j'insiste, cette opposition est plus apparente que réelle, et peut-être faut-il encore in revenir à la sage formule by Benedetto Croce, le grand historien et philosophe napolitain de la premiere moitié du XXe, lorsqu'il qualifia cette rivalité comme une «fife between relatives» (une dispute de famille).

Vers 1932-33, au moment of the publication of ses premières traductions des sonnets de Góngora, Ungaretti travaille à son deuxième recueil poétique, Il sentimento del tempo (1933), titre qui éclaire le choix de certains sonnets du poète espagnol. On le voit, c'est précisément ce motif topique du tempus fugit who preoccupied Ungaretti et qu'il retrouve chez le poète cordouan. Lors d'une conférence prononcée à Barcelone

en mars 1933, Ungaretti s'exclame: «Voici le Baroque: voici Góngora! On dirait a siècle fait de tombes immortelles. L'homme n'est rien: de la poussière!The tombe est tout! Hosanna! » (two) Ungaretti pense peut-être au sonnet funèbre sur la tombe du Gréco qu'il a traduit, mais probablement aussi au célèbre «While to compete with your hair», that nous allons analyze plus in détail par la suite.

3. Les autres traductions poétiques

Il faudra s'interroger, avant d'entrer dans le vif du sujet, sur les motivations qu'ont I loved a poète italien à cheval between le XIXe et le XXe siècle (1888-1970) à traduire a poète à cheval between le XVIe et XVIIe Siècle (1561-1625). Nous devons, tout d'abord, observing that Góngora n'est pas seul auteur of the period baroque traduit par Ungaretti: in effet, le poète italien a également traduit the 40 sonnets of Shakespeare, ainsi that deux tragédies de Racine, intégralement la Phèdre , et troisième acte d ' Andromaque . Il faut également insérer ces traductions d'auteurs baroques dans le travail de traducteur de poésie qu'Ungaretti n'a cessé de fournir tout au long de son activité créatrice et qui embrasse également des poètes d'autres époques: William Blake, Stéphane Mallarmé, Saint-John Perse. Quelques-unes de ses traductions seront réunies dans un premiere version du volume Traduzioni de 1936, a volume qui va s'enrichir dans les années successives avec d'autres textes. Sur l'ensemble du travail d'Ungaretti traducteur nous possédons un ouvrage critique d'Isabel Violante Picón, published by Presses Universitaires de la Sorbonne in 1998. (3)

Pour revenir aux auteurs baroques, on peut observer that Góngora est chronologiquement le premier le poète italien traduit, dès 1931; travail sur Shakespeare commence pendant la période brésilienne, from 1938 to 1942, période dans laquelle il continue et parfait ses traductions de Góngora. In what concerns the translations of Racine, elles sont plus tardives: the Fedra est de 1950, et le troisième acte d' Andromaque est de 1958. Il faut rappeler la langue française fut la deuxième langue d'Ungaretti, car dès 1912 il s'établit à Paris, arrivant directement d'Alexandrie d'Egypte, ville où il était né de parents toscans (from Lucques) et où il a passé sa jeunesse. A Paris, à 24 ans il s'inscrit à La Sorbonne in lettres modernes où il soutiendra a mémoire sur Maurice de Guérin. On remarquera d'ailleurs a similitude of cet itinéraire avec celui du fondateur du «Futurisme», Marinetti, également né de parents italiens à Alexandrie et qui publish à Paris in 1909 (in français) are manifeste pour une poésie futuriste, qui constitue le premier mouvement d'avant-garde européenne. Ungaretti published d'ailleurs in 1919 une plaquette en français, sous le titre de La guerre, soit la même année où parait are premier recueil en italien, Allegria di naufragi (Firenze), which will become plus tard simplement L'Allegria (2ème éd. 1923). Engagé volontaire dans la Grande Guerre in 1914, Ungaretti reste à Paris après 1918 et travaille comme journalist correspondent pour le «Popolo d'Italia», ainsi qu'à l'Ambassade d'Italie. They are adhésion au fascisme est assez précoce (1919), and the deuxième edition of l 'Allegria will be précédée d'une preface by Benito Mussolini. Il arrive in Italie (pays qu'il ne connaissait pratiquement pas encore) in 1921, et il travaille au Ministère des Affaires Etrangères. In 1936, Puis accepted a post from Professeur de Langue et Littérature Italiennes à l'Université de Sao Paulo, au Brésil. Marié à une française, il subit en terre brésilienne l'épreuve de la mort de son fils Antonietto, à combinement de neuf ans, qui fait suite à la mort de son frère Costantino in 1937. In 1942, il rentre en Italie et est nommé Professeur de Littérature italienne moderne et contemporaine à l'Université de Rome, charge qu'il maintiendra jusqu'en 1958. As of cette date il conseacre entièrement à are work poétique, qu'il finit par réunir dans seul

volume: Vita di un uomo , published in 1969, juste an avant sa mort survenue à Milan à l'âge de 82 ans.

4. L'intérêt pour Góngora: une médiation française

L'intérêt pour Góngora chez Ungaretti passe par une médiation française, ce qui fut également le cas pour les poètes espagnols de la Génération de '27, car Góngora, longtemps oublié par la critique espagnole, avait été redécouvert for les symbolistes français dès la fin du XIXe siècle. Verlaine in cite quelques vers, Barrès cite are épitaphe pour le Greco (a sonnet d'ailleurs traduit par Ungaretti), Rémy de Gourmont and Francis de Mirmandre published between 1910 and 1920 quelques traductions de poèmes de Góngora; finally, in 1920 paraît an article by Zdislas Milner, published in L'Esprit Nouveau (une revue fondée par Apollinaire et à laquelle Ungaretti va collaborer), intitulé: «Góngora et Mallarmé: la connaissance de l'absolu par les mots», (4) who associates the poétique of Góngora à l'hermétisme des poètes symbolistes français. Cependant, ce n'est sans doute pas a hasard if you premiere traducteur italien de Góngora soit précisément Ungaretti, a poète qui est considéré comme l'initiateur d'un des mouvements poétiques the most importants of the Italian poetry of XXe siècle, appelé précisément l '«ermetismo», unite critique qui fut employee for the première fois in 1936 dans a essai of Francesco Flora, dans a sens péjoratif pour qualifier une poésie obscure et secrète, élitiste. (5) Mais dès 1939, les jeunes poètes italiens de cette génération (Quasimodo, Gatto, Sinisgalli, Bigongiari, Luzi, Parronchi), à côté de production poétique de leur époque, celle de Saba et de Montale, revendique précisément le premier recueil d'Ungaretti Allegria di naufragi of 1919 comme le modèle de la nouvelle poésie hermétique.

C'est dans ce contexte à forte connotation avant-gardiste que le poète baroque espagnol intéresse les poètes français, espagnols et italiens des années Vingt. A noter, cependant, that the rediscovery of Góngora par les poètes espagnols of the très célèbre génération de '27, n'a nullement influencé choix d'Ungaretti. Comme l'affirme l'hispaniste Vittorio Bodini, contemporain d'Ungaretti, et sans doute le meilleur connaisseur italien de la generation de '27 espagnole de son époque, le Góngora de Ungaretti «n'est pas le Góngora historique, mais celui qui a été redécouvert et reconnu comme précurseur et maître des poètes parnassiens et symbolistes français ». (6) The article by Milner is very important, it is the analogue of the poetics of Góngora et de Mallarmé: chez le poète espagnol, l'écart entre le langage et l'objet est étiré au maximum, alors que c'est cela même Who navigates Mallarmé, lequel rêvait d'une réduction radicale de cette distance et prônait une sorte d'identification between le mot et la chose. Mais, fait remarquer Milner, les deux extrêmes de rejoignent, car si «la langue s'écarte de l'usage commun» comme chez Góngora, elle permet la réactivation par les figures étymologiques d'une histoire de la langue dont les figures de style , massivement exploitees par le poète baroque, contribuent à rendre présent l'objet absent, car «les noms d'une chose par eux-mêmes and son est pas évocateurs». (7) In d'terres termes, Góngora parvient à construcire un réalité autonome, par le biais d'une langue parallèle dans laquelle the style figures «superposent et naissent les unes des autres, the fiction issue of l'objet réel devenant réalité à son tour et invoquant des rapprochements nouveaux. Elles forment unites séries de métamorphoses ». (8) C'est à juste titre qu'Isabel Violante Picon rapproche cette analyze de Milner (from 1920) à la notion de «métaphore au carré» appliquée à la poésie de Góngora for l'auteur cubain Severo Sarduy dans an article paru dans Tel Quel in 1966. (9) On va retrouver des

échos de cette théorie de Milner chez Ungaretti jusque dans l'essai de 1951 qu'il consacre à Góngora et qu'il intitule: «Góngora al lume d'oggi» (G. à la lumière actuelle), lorsqu ' il affirme that: «The nouveauté de Góngora était to feel the valeur obsessionnelle des objets, d'affiner tous les artifices pour les dans les mots les objets retrouvent et attestent la vérité sensuelle de la réalité. [...] The qualité métaphorique intrinsèque aux mots is accentuée voir accusée avec beaucoup de grâce, in the pliant à de nouvelles métaphores, so that the lecteur ressente you the most possible comme des objets absents: des objets présents uniquement à l'esprit , dans le silence ». (10) Yes, I would like to emphasize Isabel Violante, the référence à Mallarmé est à comb voilée, notamment à sa fameuse fleur qui est "l'absente de tous les bouquets", il s'agit aussi de la reprise de certaines idées de l'ancien Milner's article (of 1920!), notamment lorsque ce dernier affirmait that "le poète a à disposition deux moyens pour rendre l'objets visible et tangible, pour le faire s'imposer à l'imagination ou à l'esprit: il peut avoir recours à une figure de rhétorique, substituer au mot la périphrase [...] ou bien, tout en conservant le mot propre, il peut and joindre des adjectifs, des épithètes qui en fassent naître l'image ». (eleven)

5. Le pétrarquisme

Mais il ya aussi, et parallèlement au Góngora avant-gardiste, unites motivation, where he explains the choix de ce poète et de l'intérêt pour la poésie baroque en général qu'Ungaretti manifeste par ces autres traductions: le pétrarquisme. In effet, Ungaretti s'est toujours considéré comme un lointain disciple of Pétrarque, et il aimait inscrire are works of poetry in the courant européen du pétrarquisme, dont il brosse à grands traits l'itinéraire dans an article from 1943, consecrated à Pétrarque et intitulé «Il poeta dell'oblio» (le poète de l'oubli), où il affirme that: «Non seulement Góngora et Racine, Camoëns et Shakespeare invitent à Pétrarque, mais aussi Goethe et Leopardi et Mallarmé». (12) Il s'arrête plus particulièrement sur le cas de Góngora, in what is undoubtedly "a poète de premier ordre" and pour marquer are adhésion au pétrarquisme il fait allusion à a vers de Pétrarque that Góngora avait laissé dans l'original italien comme dernier vers d'une chanson composée à l'occasion de l'expédition désastreuse qu'on nomme toujours (désormais ironiquement) of the "invincible armada", c'est-à-dire la bataille navale contre les anglais of 1588. Góngora reprend dans sa chanson le premier vers d'un sonnet du Canzoniere of Pétrarque (Rerum Vulgarium Fragmenta 136, 1) qui faisait référence à la corruption qui régnait à la cour papale avignonnaise: «Fiamma dal ciel her le treue piova» ('that the flamme du ciel pleuve sur tes tresses'). Cette référence montre, en passant, un bonne connaissance de l'œuvre de Góngora chez Ungaretti. Il s'agissait, chez Pétrarque, d'un personnification de la curie papale avignonnaise assimilée à la Babylone décrite comme the «great prostitute» dans le livre de l'Apocalypse (XVII, 15), et qui apparaît aussi chez Dante (Purgatory , XXXII, 149). Je rappelle d'ailleurs that ce procédé qui consists to use a vers de Pétrarque dans sa langue originale comme vers conclusion of a composition poetic avait été déjà employé dans la poésie espagnole notamment chez Garcilaso de la Vega, dans sonnet XXII. (13) In résumant, Ungaretti considered that Góngora, malgré are extravagance formelle, subtract «ligio a Petrarca» (14) (soumis à Pétrarque) à partir du moment où il reste soumis à une réalité abstraite, mentale, a réalité de culture, «culterana». Ce faisant, et c'est là le merit le plus grand et aussi le plus paradoxal de Góngora aux yeux d'Ungaretti, il est parvenu au résultat opposé aux attentes moralisatrices de l'époque post-tridentine, in redonnant une valeur

obsessionnelle et exclusive à la vérité des sens. That cela soit passé par Pétrarque, voilà ce qu'Ungaretti qualifie of «miracle».

6. The poetry of the translation chez Ungaretti: attention à la lettre vs rigueur philologique

In 1951, Ungaretti dans un entretien publiée dans La Fiera letteraria avec titre "La traduzione è semper a poesia inferiore" affirm l'impossibilité de la traduction de la poésie, et préfère parler d'imitation, comme pour les poètes de la Renaissance et de l'Humanisme, une activité dont ils étaient d ' ailleurs très fiers et qu'ils ne considéraient nullement comme une activité inférieure. Ungaretti, dans cet entretien, exprime aussi les motivations qui l'ont poussé à traduire d'autres poètes: «pour m'enrichir spirituellement, pour apprendre le métier et la langue d'un autre poète; pour mieux ressentir an autre esprit, you feel plus proche », tout in continuant d'affirmer that the translation rests« une folie ». Et il s'en explain: «Je crois, dit-il, that dans mot mot il and partie sensuelle et une partie, comment dire, logic [...] Dante l'appelle la partie rationnelle. Dans l'acte de traduire il nous faut restituer avec le précision possible cette partie rationnelle: être le plus fidèle possible aux signifiés: on ne peut ni enlever ni ajouter un seul mot [...] Mais, se ravise-t-il, au fond il est absurde de faire une distinction between the partie sensuelle et la partie rationnelle: le mot est comme un être humain, fait d'une âme et d'un corps. Une table est toujours une table in français, in italien et en anglais. Mais le ton avec lequel ce mot est prononcé, comment le restituer? C'est celle-ci the partie sensuelle et, franchement, il est inutile d'en parler ». (fifteen) C'est d'ailleurs dans cet esprit qu'il traduit (ou retraduit) les poètes baroques lors des années brésiliennes, un période très stérile sur le plan de la création poétique. Le poète lui-même le répètera dans ses lettres de cette époque: «je n'arrive pas à faire de la poésie. Je m'y suis mis tant de fois, au Brésil, je n'ai pas pu écrire un vers. Je ne sais pas pourquoi [...] Alors, pour voir, je me suis mis à la traduction (quand je n'arrive pas à faire de la poésie, en somme, pour en faire quand même, je traduis, et j'apprends, et je renouvelle), mais je n'arrivais pas à traduire. J'ai pris des sonnets de Shakespeare, ils sont difficiles, c'est entendu, mais en somme un sonnet ... j'y ai combin des semaines et des mois et je n'en suis pas venu à bout ». (16)

Face à cette rigueur affichée pour le «signifiant», «partie rationnelle» du mot selon l'expression de Dante, on peut s'étonner du choix opéré par Ungaretti de travailler les textes de Góngora à partir d'une édition, celle que Pedro Escuer published in Saragosse in 1643, which is the most reliable. Il s'agissait probablement de la seule édition dont il disposait: peut-être n'a-t-il pas eu accès à la première édition moderne des works de poétiques de l'auteur cordouan, qui est de 1921 (17) nor of the première édition moderne des œuvres complètes, qui est de 1932. (18) Ces deux éditions was based on the manuscript Chacón, considered the most reliable, contrairement à celle de Saragosse. Le choix de cette édition aura des conséquences sur certaines interprétations des vers gongorins, qui apparaissent à Ungaretti comme très intriqués, voire insurmontables. Nous savons dans une lettre à De Robertis of 1948, il parle du poète anglais comme d'un écrivain "incorrect et obscur à cause de sa mauvaise grammaire". (19) Ce jugement sévère s'explique in large partie par le choix du texte of base, celui de Saragosse. In cette même année de 1948, dans l'introduction à son volume de traductions Da Góngora a Mallarmé , Ungaretti semble s'être rendu compte that l'édition de Saragosse n'était pas la meilleure, voilà pourquoi il affirme qu'il n'a pas l'intention de donner une valeur critique à son recueil, et il met in note à la disposition

des lecteurs (seulement pour leur confort, dit-il) quelques variants d'une anthologie moderne, celle d'Henriquez Ureña, (twenty) tout en se fondant toujours sur le texte de Saragosse of 1643. On peut être surpris par ce manque de rigueur, surtout quand on connaît the complexity of the transmission of textes poétiques au Siècle d'Or. Il s'agit, encore une fois, of ne pas oublier that ces translations are the work of a poète qui poursuit une démarche poétique et intuitive plutôt qu'une attitude de rigueur philologique.

7. Analyze des trois versions of «While competing with your hair»

Nous pouvons passer maintenant à la phase pratique de notre approche, à travers l'analyze de trois étapes de la traduction d'un sonnet de Góngora. Sur l'ensemble de ces traductions de Góngora, je crois that the meilleure étude rests encore celle of José Pascual Buxó, published in 1978 aux presses of the National Autonomous University of Mexico. (21) J'ai choisi le célèbre sonnet "While competing with your hair", a work of jeunesse de Góngora (1582) and probably the first text of Spanish poetry translated by Ungaretti. In effet, c'est le seul sonnet traduit par le poète italien dont nous possédons trois versions, qui embrassent une période de presque vingt ans (1932-1948-1951).

7.1 Choix metrics, syntaxes et rhétoriques

The premiere chose qui saute aux yeux est fait that the première version n'est pas sonnet à proprement parler, mais une variante (une sorte de "sonetto caudato", which in English will be "sonnet with bizarre", même si généralement les vers ajoutés sont au moins trois, alors qu'ici il n'y en a qu'un, le v. 15). Dans les deux autres versions, Ungaretti parvient à rester dans la limite impose par cette strophe, les quatorze vers. Cela montre déjà une première difficulté, qu'il parvient à surmonter dans ses tentatives successives. The première version est aussi la seule à présenter a titre, absent dans l'original, et qui sera éliminé par suite for the translator, sans doute ressenti comme redondant. Une deuxième observation d'ensemble montre qu'aucune des trois traductions ne respecte les rimes de l'original, rimes qui brillent par leur absence, sauf dans la premiere version, notamment dans les deux tercets, quoique de manière irrégulière («dorata: mutata ";" Lucent: confusingly: niente "). Ceci est un cas assez unique dans les traductions des sonnets, car en général Ungaretti essaie de maintenir a schéma rimique, sinon complètement régulier, tout au moins approximatif, parfois in tirant parti des assonances or other figures phoniques, même si seul un sonnet sur vingt Present a schéma régulier of consonant rimes. A cela s'ajoute le fait qu'Ungaretti n'a pas pu eviter deux rimes «sdrucciole» (proparoxytones) aux vv. 5-6, absentes dans l'original, et qui ne sont pas souvent utilisées dans the poésie italienne, sinon dans le genre burlesque ou satirique (je pense, par exemple, aux tercets des Satire de l'Arioste). Ungaretti choisit a des sonnets les plus structurés de Góngora, dans lequel le poète baroque utilise l'artifice du schéma «disseminative-collective», for reprise the terminology of Dámaso Alonso, (22) c'est-à-dire une variante des classiques versus rapportati . Le tissu métaphorique de ce sonnet dissocie les quatre parts anatomiques de la femme (les figurés: «hair» (A), «front» (B), «lip» (C), «neck» (D)) des quatre attributs qui lui sont rapportés (les figurants: «gold» (A '), «lily» (B'), «carnation» (C '), «ivory» (D')), pour les réunir dans le premier tercet, mais dans an ordre différent pour les figurés («neck» (D), «hair» (A), «lip» (C), «front» (B), v. 9) alors that pour les figurants est maintenu l'ordre d 'apparition («gold» (A'), «lily» (B '), «carnation» (C'), «crystal» (D '), v. 11). On aura I remarked the changement of the figurative D ', what happened with "ivory" (l'ivoire) du v. 8 au «crystal» du v.11. Il s'agit, chez Góngora, from the recherche d'une variatio à l'intérieur d'un schéma assez répétitif. Le dernier

vers, qui est toujours le plus important dans sonnet, est aussi construcit sur un séum enumérative de noms qui évoquent la mort, dans a climax décroissant qui that ends up l'indéfini «nada». Notons également, that deux quatrains présentent unites structure très régulière, avec la répétition anaphorique de l'adverbe temporel «while» qui répète quatre fois. Il s'agit donc, comme on peut le voir, d'un sonnet où le corset formel est très étroit, absolument évident et recherché. If nous considérons maintenant travail du traducteur dans sa dimension diachronique, nous pouvons constater des changements qui vont tous dans a sens de plus grande fidélité envers cette structure formelle très rigide de l'original.Dans les trois versions est respectée l'anaphore constitutive des deux quatrains («while»: «finché»); les quatre figurés sont également présents, quoique pas toujours au même vers dans l'original («front», v. 4: «fronte», v.3, «lip», v. 5: «labbro», v. 6), alors that figurants respectent leur place ("gold", v. 2: "gold" v. 2, "lily", v. 4: "gigli", v. 4, "carnation", v. 6: " garofano ", v. 6;" ivory ", v. 8:" avorio ", v. 8). The première reprise des figurés au v. 9 present in les trois versions italiennes la même inversion syntaxique du verbe à l'impératif, «enjoy», which occupies the première place dans l'original et la dernière dans les trois versions («godi»); ceci n'est pas la seule liberté that the translator s'accorde, car au lieu de reprendre les mêmes mots, il choisit de variations métonymiques, et sans respecter l'ordre d'apparition: «lip» devient «bocca» ('bouche ') et occupy the première position,' hair 'devient' chioma '(' chevelure ') and maintient in deuxième position, alors that' collo 'pass from the première to the troisième position. Ungaretti fait donc précéder les deux éléments figurés qui ont subi un changement dans l'ax syntagmatique («bocca», «chioma») aux deux qui ne constituent que des répitions de termes déjà apparus. On remarque donc, à e niveau de la dispositio , joins volonté de variation aussi bien au niveau semantique (les métonymies) that syntaxique (l'anastrophe qui displacement verbe ver de vers). Notons également l'introduction d'adverbe de temps ("ora"), absent de l'original, et qui sera enlevé dans the troisième version of 1951. Qu'en est-il des figurants? The situation is more complex, Ungaretti opère de variations à la fois par rapport à l'original et par rapport à ses trois versions. Dans the version of 1932, nous assistons au changement sémantique remarquable de «carnation» par «fuoco» (what accentue le plan métaphorique, celui de la passion, qui n'était pas présent de façon aussi explicite dans le «carnation» du texte original), outre les variations dans la dispositio : «Gold, lily» s'interchangent leurs places respective (avec le passage du pluriel au singulier: «i gigli»: «il giglio»); dans the 1948 version, Ungaretti récupère le "garofano" ('œillet') mot gênant car composé de quatre syllabes, mais il est alors forced to rejoin a élément (the «lily») afin de garder l'adjectif (qui passe from «lucente» to «lucido»); finalement, dans the 1951 version, il parvient à récupérer les quatre figurants in renonçant à l'adjectif, mais en changeant encore une fois l'ordre d'apparition. Ceci est dû sûrement à des problèmes de rythme, car cette disposition finale lui permettait de construcire a "endecasillabo" a minore », with an accent sur la quatrième syllabe (« garòfano »), unites césure après la cinquième et un deuxième accent sur la huitième syllabe (« cristàllo »). Nous sommes néanmoins, comme l'a fait remarquer Contini, face à des «endecasillabi limit». (2. 3) Ceci est particulièrement vrai pour le dernier vers, qui a donné bien du fil à retordre au traducteur italien. Rappelons that dans the première version, il faisait office of «coda», mais il parvenait néanmoins à conserver les cinq éléments du texte original, dans le même ordre. Dans the deuxième version of 1948, ce vers devient le dernier du véritable sonnet, mais on remarque qu'un élément a disparu: l '«ombra», ce qui oblige à lire ce vers avec une diérèse sur «nente» afin d'obtenir les

onze syllabes. The final version reprimands the primitive version, in réintroduisant le cinquième élément exclu («ombra»), and in maintenant à la même place, ce qui oblige à faire une synalèphe forcée between «polvere» and «ombra», ce dernier mot commençant par une voyelle tonique, un condition qui d'habitude proscribed the synalèphe.On peut s'interroger, au vu des changements dans la dispositio opérés dans les vers précédents, pourquoi Ungaretti n'a-t-il pas opté, dans ce dernier vers, pour unir «fumo» avec «ombra», afin de réduire quelque peu the synalèphe forcée, puisqu'il s'agirait d 'unite deux vowels identiques. L'explication de ce choix est well claire: c'est the gradatio de ce dernier vers qui amount le plus, ce qui rend absolute impossible of changer de place les éléments qui and sont énumérés: l'ombre est vraiment la dernière chose perceptible avant the final "nothing".

Il nous faudrait aussi revenir brièvement sur quelques points stratégiques qui ont posé problème à Ungaretti et qui sont dus, in partie, à l'édition qu'il maniait, et en partie à sa propre mauvaise compéhension du texte, du moins dans la premiere version . On aura I remarked qu'au v. 2, l'édition d'Escuer lit "al Sol", alors que la logique (ce que les autres éditions confirment) voudrait that ce soit "the Sun", in that grammatical sujet of the phrase (comme c'est le cas pour les autres figurants, p.ex. "the lily"). Cette mauvaise lecture de l'édition ancienne choisie par Ungaretti l'oblige à reconstruire une lecture qui pose comme sujet «gold», lequel resplendit au soleil et devient a vain compétiteur des cheveux de la dame. Ce n'est pas bien grave, et au fond the version of Ungaretti est tout aussi valable. In revanche, he masculin "negletto", which apparaît dès the version of '48 in remplacement du feminin "sdegnosa", suppose a remarkable changement of perspective. In effet, dans l'original sujet is well "the white front" laquelle "look [...] with contempt [...] the beautiful lily". Or, dans le passage au masculin «negletto», c 'est le «giglio» qui devient le sujet, «négligé» for the «fronte bianca», which is surrende encore plus clair dans the version of '51, où cet adjectif apparaît entre deux virgules, pour marquer sa distance d'avec le nom auquel il rapporte, "il giglio bello" qui n'arrive qu'à el fin du vers suivant. Dans ce cas on voit that the première version était plus fidèle à l'original that deux autres. Peut-être cela peut-il s'expliquer par l'apparition au v. 7 of «lusty disdain», which passed from «orgogliosa gaiezza» of the first version à «sdegnosa ... allegria» ('48) and «allegria / sdegnosa ('51). Or, "sdegnoso" is an adjectif qui traduit littéralement le substantif "disdain", and is situated in a même niveau dans le deux langues. Mais ce changement impliquait d 'éviter la répétition avec le «sdegnosa» du v. 3 of the version of '32, qui devient donc «negletto», which implied ce changement of perspective that nous avons indiqué. Plus problématique, in revanche, est la compréhension du dernier tercet dans la première version, en particulier du v. 13, what is the cause, je pense, de l'allongement inhabituel du sonnet d'un vers. Les verséures postérieures montrent that will translate you into compris le sens de ce vers, ce qui ouvre la voie à la possibilité d'une construction plus fidèle à l'original et au maintien du sonnet dans le cadre canonique des quatorze vers. Dans ce cas, les versions postérieures sont meilleures par rapport à la première: il ya donc un progrès certain. On peut également s'interroger, dans les deux quatrains,sur le choix that fait le traducteur par rapport au verbal mode: il replaces des formes du présent de l'indicatif («shine», «look», «follow», «triumph») par des formes du présent du subjonctif (« sia splendore »/« vada splendendo »; «Veda» / «ammiri»; «Attragga» / «inseguano»; «Vinca» / «luca»). Ce changement of mode introduit une virtualité qui n'existe pas dans l'indicatif du texte original. C'est comme si Ungaretti avait donné à are «finché» le sens final d '«affinché», who demands subjonctif, alors that «finché» is normalement suivi de l'indicatif (comme dans le dicton: «finché c'è vita

c'è speranza ", 'tant qu'il ya de la vie il ya de l'espoir'). Je trouve cette conjonction toujours suivie de l'indicatif chez Dante ("End of the house amata il fa gioire", Purg . XVIII, 33; "end che if it shows", Par . XXXI, 106; «end ch'el pot» , Inf . XVI 125). Je trouve, in revanche trois cas of "finché" suivi de subjonctif chez le Pétrarque lyrique des Rerum vulgarium fragmenta : "end che si svella / da me l'alma" (RVF, 206, v. 35-36); «« End che my sani colei che 'l morse »(RVF 29, 17); «End che l'ultimo dì chiuda quest'occhi», RVF 30, 18; There are Neanmoins, dans ce Canzoniere a cas suivi de l'indicatif: "end che mia dura sorte invidia n ' ebbe ", RVF 331, 38. Dans l'autre work poétique écrite en toscan, les Trionfi , en revanche, cette conjonction est toujours suivie de l'indicatif: «end che nel regno di sua mother venne » (Triumphus Cupidinis, IV, 96; «End che Morte il suo assalto ebbe fornito » (Triumphus Mortis , I, 156). On le voit, Ungaretti s'inspire surtout du Pétrarque lyrique, celui du Canzoniere , in accord avec la ligne pétrarquiste dans laquelle il aimait situer. Dans le cas présent, cependant, on peut s'interroger sur le bien-fondé de cette solution, car l'indicatif de l'original indicate well the moment présent, réel, celui du «carpe diem», alors that you subjonctif renvoie cette dimension dans le domaine du possible, se qui semble contredire précisément cette insistance sur la jouissance effective et concrète des attraits de la jeunesse, that the beauty doit mettre à profit pendant qu'il est encore temps de le faire, avant that l'or de ses cheveux ne is transformed into argent.

7.1 Choix metrics, syntaxes et rhétoriques

Au niveau des choix lexicaux, on constate également une évolution vers a progressive approximation du niveau de langue de l'original. On note in effet, that the principals "cultismi" utilisés par Ungaretti font leur apparition dans les versions of '48 et de '51, alors that the première of '32 présentait a level of langue plus proche de l'italien standard. C'est ainsi that l '«gold fit» devient «gold brunito », a rare adjectif in italien mais qui rejoint littéralement the "burnished" of the original, où ce mot était, in revanche, d'un registre plus familier (presque technique); il s'agit donc d'un "cultismo" that pourrait qualifier of "gratuit" or "force", car il n'en était pas a dans l'original; l'adjectif «sdegnosa» passe à «negletto», d 'usage nettement plus élevé et recherché (Dante, Paradiso , VI, 47, "del cirro / negletto", mais dans une acception a differente peu, car il sert à caractériser a personnage de l'Antiquité, Quinzio, which avait surnommé 'à la coiffure négligée'; XXVII, 143, Pétrarque, RVF, 270, 62 and Triumphus Famae, II, 141), the "precoce garofano" devient dans les versions successives the "primo garofano", avec a adjectif de formation néologique (dérivé de l'adverbe latin primulum , 'in premier') which pourrait également qualifier of "cultisme" forced, car il traduit l'adjectif "early", d'un emploi tout à fait courant dans l'anglais de l'époque; nous constatons aussi the récupération of "sdegnosa" (v. 7) that vient replace l '«orgogliosa» du v. 7 of the version of '32, an adjectif qui est maintenu dans the final version mais in position de rejet, dans l'enjambement «allegria / sdegnosa» (vv 7-8), a enjambement qui souligne la rupture semantique implicite dans ce syntagme Cette partie du sonnet est d'ailleurs celle qui a subi plus forte variation dans la dernière version, notamment par le choix du verbe «luca», (subjonctif de «lucere», 'luire') qui permet de récupérer, à travers un cultisme assez recherché,adjectifs «lucente» or «lucido» des deux versions primitives, sacrifiés, comme on l'a vu, in order to maintenir the stricte correspondance between les quatre figurants du v. 11. Le verbe «lucere» est utilisé - à l'indicatif - seulement deux fois sur les vingt-neuf occurrences de ce mot dans le Canzoniere de Pétrarque, dont unite in position of rime équivoque: "Quand'io are tutto vòlto in qualla parte, / ove 'l bel viso di madonna luce / e m'è rimas anel pensier la

luce", RVF, 18, 1- 3 ; «Or piace onde l'ali al bel viso ergo, / che luce sovra quanti il sol ne scalda», RVF, 146, 7-8; il apparaît aussi une fois avec valeur verbale dans le Triumphus Famae III, 39), et il n'apparaît qu'une fois chez Dante (Purgatory , V, 4-5: «una gridò:« Ve 'che non par che luca / lo raggio da sinistra a quel di sotto «). Le dernier changement qui va dans ce sens est le passage from «viola appassita» ('32) to «viola tronca» ('48), the littéral du «troncada» of the original, pour terminer sur le syntagme «viola vizza» ('51), où l'adjectif «vizza» sort tout droit d'un vers de Dante (Purgatory , XXV, 27: «ciò che par duro ti parrebbe vizzo») et est absent du lexique de Pétrarque. Remarquons, à ce propos, que ce dernier changement n'est pas dû à des questions de rythme, car «tronca» et «vizza» ont le même name of syllabes: c'est donc un choix délibéré de l'auteur pour conférer à sa translation a ton plus in adéquation avec le «culteranismo» du poète espagnol. A notion of a dernier "cultism" introduced by Ungaretti, qui traduit littéralement (from the version of '48) "becomes" in "if volga", in gardant the Spanish méme acception of "becoming, transforming", which in italien est exclusivement du domaine litteraire (on the retroring encore chez Dante: «the subject if volge in disio», Inferno , III, 126). Pour finir, on aura remarque le choix assez surprenant de l'indéfini "niente" à la place de compétiteur "nulla", which appartient à niveau stylistique plus soutenu. A comptage rapide permet de constater that dans l'œuvre poétique de Pétrarque (Canzoniere et Trionfi) on retrouve «niente» seulement quatre fois dans the première work (il est absent de la seconde), contre les vingt-neuf occurrences de «nulla» ; chez Dante, «niente» n'apparaît that deux fois dans toute la Divine comédie , alors that «nulla» est utilisé quarante-quatre fois. Il est vrai that "niente" apparaît chez Pétrarque à des endroits estratégiques, notamment dans le sonnet 179, où ilcupe la place de mot-rime dans l'avant-dernier vers du sonnet ("ogni altra aita, e 'l fuggir val nente »RVF 179, 13), so that chez Ungarettti il occupe le dernier vers, to respect the gradatio du poème original qui terminait avec l'indéfini" nada "; In an autre sonnet de Pétrarque, le 335, «nente» occupies the premiere place du deuxième quatrain («Nente in lei terrain era or mortar», RVF 335, 5), a strategic endorsement in the sonnet of Góngora, où est placé a autre adverbe de temps, le «while» répété quatre fois et qu'Ungaretti respecte scrupuleusement dans sa traduction («finché»), comme on l'a vu. Ungaretti a gardé cet indéfini dans les trois versions, malgré le déplacement progressif that nous avons constaté vers a ton plus élevé. Ceci est sans doute dû au fait who gives the first version, celle de 1932, cet adverbe participait d'un système rimique encore vaguement respecté dans les tercets ("lucente": "confusamente": "niente"). Or, malgré you fait that you give the versions successives with système rimique disparaisse complètement, the maintien de cet adverbe, which toujours une valeur bisyllabique comme are compétiteur «nulla», peut être considéré comme the permanent trace et tenace d 'une prédilection pour des textes de Pétrarque what avaient I marked profondément Ungaretti: je pense tout particulièrement au sonnet 179, cité plus haut, qui appartient au genre de la tensò où Pétrarque répond in utilisant les mêmes rimes à a poème that lui avait adressé are ami Geri de 'Gianfigliazzi, dans lequel l'indéfini «niente» occupait donc la même place. C'est a sonnet that insists tout particulièrement sur le «sdegno» (le 'dédain') of the well-aimée, which manifests itself notoriously as regard, auquel l'amant doit faire face pour essayer de le tempérer. Mais même le sonnet 335 peut être mis en relation avec le texte de Góngora, car il s'agit d'une vision de la bien-aimée dans un au-delà postulé par le dernier vers du poète baroque anglais: «Nïente in lei terreno it was or mortals "(RVF, 335, 5). Nous retrouvons dans ce vers toute l'atmosphère du dernier vers de Góngora, qui a dû s'en inspirer, in transformant l'adjectifs «terrain» in substantif,Who is the first elément de

sa gradatio («earth») alors that l'autre adjectif «mortal» fait allusion au terme final of cette même gradatio , the «nothing», métaphore ultime de la mort.

Conclusion: Góngora à la lumière de Pétrarque

Aux références à l'œuvre de Pétrarque that nous avons décelées par le biais du lexique commun, donc par voie indirecte, il faut ajouter celles qui sont explicitées par Ungaretti luimeme. Dans are essai «Góngora al lume d'oggi», Ungaretti revient longuement sur ce sonnet, et cite deux textes de Pétrarque qui contiennent the principal metéphores reuéilisées par le poète baroque espagnol. Il s'agit du sonnet 157 «Quel semper acerbo et onorato giorno», dans lequel Pétrarque évoque le jour de sa première rencontre avec Laura et en fait une description «in absentia» dans les deux tercets («The testa or fino, e calda neve il volto, / ebeno i cigli, and gli occhi were due stelle, / onde Amor l'arco non tendeva in falla »RVF 157, 9-11). Il s'agit donc d'un texte qui appartient au cycle «in vitam», contrairement à l 'autre texte cité par Ungaretti, sonnet 292 "Gli occhi di ch'io parlai sì cally", composé "in mortem", c'est-à-dire après la mort de Laura. Dans ce sonnet, le poète toscan évoque dans le deuxième quatrain the figure of sa bien-aimée avec des métaphores who served as a base for l'écriture de l'auteur espagnol: «Le crêpe chiome d'or puro lucente / e 'l lampeggiar de l'angelico riso / che solean fare in terra a paradiso / little polvere are, che nulla sente »(RVF 292, 5-8). Nous retrouvons, dans ce dernier vers, deux autres éléments du dernier vers de Góngora: «polvere» («dust») and «nulla» («nothing), qui viennent compléter les éléments empruntés au sonnet 335, comme nous venons de le voir . Or il est intéressant de constater que selon Ungaretti dans ces deux textes «Pétrarque évoque,splendide et douce de beauté, un défunte, et fait ressentir combien mélancolique est le souvenir, malgré le fait qu'il soit à l'origine de sa poésie ». (24) C'est un réflexion symptomatique de l'auteur du Sentiment du tempo , car pour lui il n'y a aucune différence between le souvenir et la mort. Chez Pétrarque, il find out that the objets sont présents seulement dans l'esprit, dans le silence, alors that Góngora procède par des «éclats de trompettes», in faisant ressentir au plus près les sensations évoqués, the sensualité exacerbée et qui subte à comb effleurée chez Pétrarque. Après le dernier vers de Góngora, d'après Ungaretti, «dans le sang et dans les de celui qui écoute restera un sensation, ineffaçable, de déchirement, de dast, d'annihilation éprouvée jusqu'au bout». (25) C'est sans doute cet effet de réel, a contrast between the vie et la mort auquel l'auteur baroque parvient à nous faire participer, tout en restant «ligro a Petrarca», motif prépondérant de l'intérêt porté à ce texte par Ungaretti, qui l'occupé during presque deux décennies et qui est seul qu'il a traduit trois fois. C'est le «miracle» du pétrarquisme qui parvient à rester fidèle à soi-même malgré a changement of signe on ne peut plus radical.

Notes

(1) Cf. les travaux de Erasmo Buceta, "Of some Spanish-Latin compositions in the seventeenth century", Revista de Filología Español a, XIX (1932), p. 388-414; du même auteur: "The tendency to identify Spanish with Latin", dans: Homage to Ramón Menéndez Pidal , Madrid, Hernando, 1925, t. I, pp. 85-108.

(2) He cites the translation of Isabel Violante Picon, "An original work of poetry": Giuseppe Ungaretti traducteur , Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, coll. Jalons, Paris, 1998, p. 121.

(3) Op. Cit.

(4) Z. Milner, «Góngora et Mallarmé: the connaissance of l'absolu par les mots», L'Esprit Nouveau, 3 (1920).

(5) Cf. Francesco Flora, The Erotic Poetry , 1936 (Bari, 1942, 2e ed.).

(6) Cf. Vittorio Bodini, "Spagnoli et italiani", Il Mondo (21 mars 1961). (Notre traduction.)

(7) Cf. Z. Milner, art. cit .

(8) Ibid.

(9) Severo Sarduy, "La métaphore au carré", Tel Quel , 25 (1966), repris dans le volume Barroco , Paris, Gallimard, Folio, 1991, pp. 193-201. (Cit. Dans Picon, P. 120, No. 8)

(10) Texte lu à l'Institut Espagnol de Rome le 9 mai 1951, published in the Autue Aut , (juillet 1951), pp. 291-308, et publié dans: G. Ungaretti, Vita d'un uomo. Saggi and interventi , ed. Mario Diacono and Luciano Rebay, Milan, Mondadori, I Meridiani, 1986, 4e ed., Pp. 528-550. Nous citons the translation of IV Picón, op. cit . p. 122

(11) Cf. Z. Milner, art. cit. p. 290

(12) Article published in the revue Primato in May 1943.

(13) Sur ce sonnet, cf. you analyze them from Nadine LY, «Quelle langue pour un poème? », Fournès and Jean-Michel Desvois, Bordeaux, Presses Universitaires, Collection of the Maison des Pays Ibériques, 2009, pp. 403-423 (in particular page 413).

(14) Cf. "Góngora al lume d'oggi", art. cit. p. 529

(15) Je traduis de la Fiera letteraria (dated 12 août 1951).

(16) Cf. G. Ungaretti- J. Amrouche, Propos improvisés , mise au point Ph. Jaccottet, Paris, Gallimard, 1972, pp. 119-120.

(17) C'est celle by R. Foulché-Delbosc, New-York, The Hispanic Society of America, 3 vols.

(18) C'est celle de Juan and Isabel Millé y Giménez, Madrid, Aguilar.

(19) Je traduis de: Ungaretti-De Robertis Carteggio 1931-1962 , Milan, 1984, p. 115

(20) Poems and sonnets , Buenos Aires, Losada, 1940.

(21) Cf. José Pascual Buxó, Ungaretti and Góngora. Essay of Comparative Literature , UNAM, Mexico, 1978, 193 pp. (sur ce sonnet, see in particulier les pp. 75-97). An article a été consacré à cette problématique par Dario Puccini dans les Actes du Colloque d'Urbino sur Ungaretti de 1979: «Ungaretti traduttore di Góngora», dans: Atti del Convegno Internazionale su Giuseppe Ungaretti, a cura di C. Bo, M. Petrucciani, M. Bruscia, MCAngelini, E. Cardone, D. Rossi, Urbino, 1981, vol. I, pp. 513-527. I returned to a Mémoire de License Soutenu in 1990 at the University of Friborg (Suisse) by Sofia Armanini, Cultismi in cattiva grammatica. Ungaretti translates Góngora (exemplaire dactylographié déposé à la Bibliothèque Cantonale et Universitaire de Friborg).

(22) Damaso Alonso, Spanish poetry. Essay of methods and stylistic limits , Madrid, Gredos, 1966, 5e éd., Pp. 438-439. In allemand on parle of «Summationschema».

(23) G. Contini, "Di un modo di tradurre", in: An anno di letteratura , Firenze, 1942, p. 134 (republié dans: Esercizi di lettura , Torino, Einaudi, 1982, pp. 372-379).

(24) Cf. "Góngora al lume d'oggi", p. 534 (traduction personnelle)

(25) Op. Cit. , p. 536 (traduction personnelle).